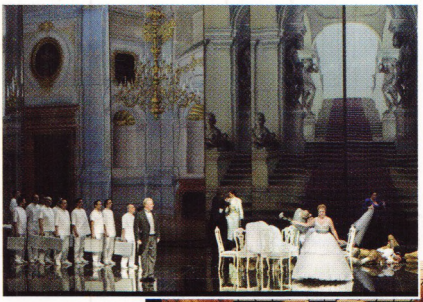
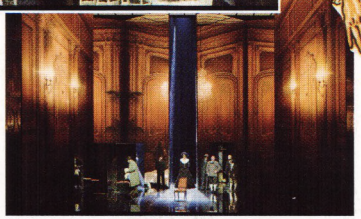
TEATRO ALLA SCALA

Stagione 2010/2011

# Der Rosenkavalier

*di Richard Strauss*





# TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

## ALBO DEI FONDATORI

Stato Italiano

RegioneLombardia

Milano
Comune di Milano

Provincia di Milano

CAMERA DI COMMERCIO MILANO

fondazione cariplo

PIRELLI

eni

FININVEST
Finanziaria d'investimento Fininvest spa

GENERALI

Enel

FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

MAPEI

BPM
BANCA POPOLARE DI MILANO

Telefónica

SEA AEROPORTI DI MILANO
LINATE E MALPENSA

a2a

INTESA SANPAOLO

MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato

ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

| | |
|---|---|
| Presidente | **Giuliano Pisapia**<br>*Sindaco di Milano* |
| Vice Presidente | **Bruno Ermolli** |
| Consiglieri | **Stéphane Lissner**<br>**Francesco Micheli**<br>**Corrado Passera**<br>**Guido Podestà**<br>**Aldo Poli**<br>**Massimo Ponzellini**<br>**Paolo Scaroni**<br>**Fiorenzo Tagliabue** |

**Stéphane Lissner**
Sovrintendente e Direttore artistico

**Maria Di Freda**
Direttore generale

**Gastón Fournier-Facio**
Coordinatore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

| | |
|---|---|
| Presidente | **Mario Cattaneo** |
| Membri effettivi | **Marco De Luca**<br>**Marcello Coato** |
| Membro supplente | **Nadia Palmeri** |

**Sommario**


6 *Der Rosenkavalier* in breve

7 Il soggetto

9 ... la musica

11 Letture

12 Richard Strauss.
Cronologia della vita
e delle opere


Testi tratti dal Programma di sala
di *Der Rosenkavalier*,
Teatro alla Scala, Stagione 2010/2011

**TEATRO ALLA SCALA**

Prima rappresentazione
**Sabato 1 ottobre 2011, ore 19.30**

REPLICHE

| | |
|---|---|
| Martedì | 4, ore 19.30 - Turno B |
| Venerdì | 7, ore 19.30 - Turno D |
| Lunedì | 10, ore 19.30 - Turno C |
| Giovedì | 13, ore 19.30 - Turno A |
| Lunedì | 17, ore 19.30 - Turno F |
| Giovedì | 20, ore 19.30 - Turno E |

Hugo von Hofmannsthal
e Richard Strauss
a Rodaun nel 1912.


*A cura del*
Servizio Promozione Culturale
del Teatro alla Scala

DISPENSA N. 12

# Der Rosenkavalier

*Commedia lirica in tre atti*

*Libretto di*
**Hugo von Hofmannsthal**

*Musica di*
**Richard Strauss**

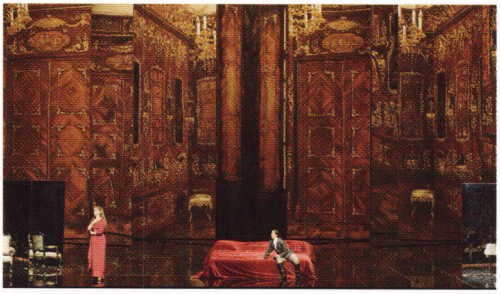
# *DER ROSENKAVALIER* IN BREVE

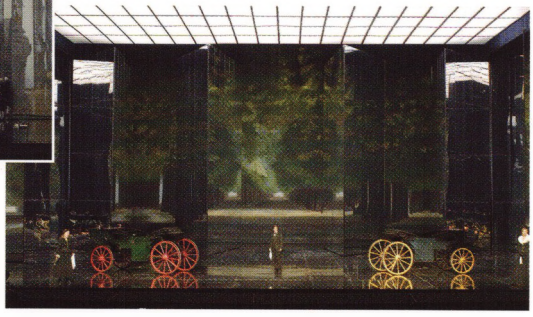
*di Emilio Sala*

Nel febbraio 1909, Richard Strauss riceve da Hofmannstahl una (famosa) lettera con un progetto di Spieloper redatto per andare incontro all'intenzione più volte espressa dal compositore di scrivere – dopo gli eccessi "espressionistici" di *Salome* ed *Elektra* – un'opera "mozartiana". Uno dei personaggi-chiave sarebbe stato un soprano en travesti «alla maniera di [Geraldine] Farrar o di Mary Garden». Quest'ultima, già "creatrice" del ruolo di Mélisande, non è citata a caso da Hofmannsthal: nel 1903 era stata infatti applauditissima come Chérubin nell'omonima opera di Massenet: opera che finisce citando la serenata *Deh vieni alla finestra* di Mozart, ovvero sonorizzando la celebre associazione tra Don Giovanni e Cherubino proposta da Kierkegaard nella prima parte di Enten Eller . Come si vede, il passo che conduce a Octavian è breve. Ma il fin troppo esclusivo riferimento a Mozart e alle *Nozze di Figaro* (Contessa = Marescialla, Cherubino = Octavian) non dà conto della complessità quasi vertiginosa di rinvii intertestuali sottesa alla pièce di Hofmannsthal e alla partitura di Strauss. Oltre a *Monsieur de Pourceaugnac* di Molière e alla notissima stampa di Hogarth raffigurante il lever à la mode, fondamentale è tener presente il ciclo romanzesco tra il sentimentale e il libertino, scritto da Louvet de Couvray subito dopo il *Mariage* di Beaumarchais e intitolato *Les amours du chevalier de Faublas* . Come Cherubino, Faublas viene vestito da donna dalla Marchesa e dalla sua cameriera spandendo intorno a sé una sensualità tanto irresistibile quanto ambigua. Ma l'adolescente Faublas è amante corrisposto della matura Marchesa (in Beaumarchais e Mozart si accenna soltanto all'attrazione della Contessa per Cherubino) e amoreggia intanto con la coetanea Sophie (il cui nome rimane tale e quale in *Der Rosenkavalier* ). In abiti femminili, Faublas diventa oggetto delle tarde voglie amorose del Marchese che fa dunque la parte del cocu ridicule (in *Der Rosenkavalier* diventerà il barone Ochs, cugino e non marito della Marescialla). Un altro riferimento (anche musicale) assai importante è contenuto in una lettera di Strauss a Hofmannsthal (1909), in cui il compositore indica al librettista l'inizio del terzo atto del *Falstaff* verdiano («Ehi! Taverniere! / Mondo ladro. Mondo rubaldo») come modello per stendere il monologo del barone Ochs, rimasto solo e piuttosto malconcio dopo il duello con Octavian alla fine del secondo atto in *Der Rosenkavalier* . D'altra parte, anche nel *Falstaff* fa capolino (com'era già in Shakespeare) il tema del travestimento e delle "nozze maschie" (vedi gli sponsali tra il dottor Cajus e Bardolfo travestito da Regina delle Fate). Un tema le cui radici, antichissime, si possono far risalire alla *Càsina* di Plauto.

In questo quadro, sarebbe riduttivo enfatizzare la portata dei riferimenti storici, che pure ci sono (Hofmannsthal poté consultare i diari della corte viennese dell'imperatrice Maria Teresa – nei primi anni del cui regno viene ambientata la pièce – redatti dal principe Johann Josef Khevenhüller Metsch e pubblicati nel 1907-08). Lo scorrere del tempo («Die Zeit, die ist ein sonderbar' Ding», come dice la Marescialla) è forse il vero protagonista in *Der Rosenkavalier* e la Vienna ante-1789 adombra spesso quella della finis Austriae ante-1914. Musicalmente, questo anacronismo continuo e voluto si incarna nel ricorso al moribondo, iper-ottocentesco di lì a poco Ravel nella sua terribile *Valse* che diventa uno degli emblemi principali dell'opera. La sua presenza pervasi-

va e cangiante assume sfumature e connotazioni drammaturgiche diversissime. Si va dal valzerino di sapore "settecentesco", quello della colazione (primo atto), che suona quasi come un minuetto e che Norman Del Mar definisce «a Mozartian Divertimento», fino ai valzer più "volgari" suonati sulla scena (a mo' di café-concert ) nel terzo atto per accompagnare le avances del barone Ochs. Quello più celebre di questi ultimi, introdotto dal barone Ochs nel secondo atto (a Sophie: «Kennt Sie das Liedel?») come una canzonetta contemporanea, rimanda chiaramente (e ironicamente) all'altro Strauss (Johann). Tutti i valzer vengono però trattati da Strauss, soprattutto armonicamente, con una maestria pari allo spessore simbolico che assumono nell'opera. Anche il "mozartiano" valzerino della colazione esibisce a un certo punto alcune dissonanze – alcune rughe – di gusto assolutamente primo- novecentesco. Il tempo («sonderbar` Ding») scorre in *Der Rosenkavalier* a ritmo di valzer.





*Der Rosenkavalier*
di Richard Strauss, regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Alcuni momenti dello spettacolo andato in scena all'Opéra National de Paris nel dicembre 2006.

# IL SOGGETTO

*di Emilio Sala*

**Atto primo**

*La camera da letto della Marescialla.*

Mentre il marito è assente, la Marescialla si dedica all'amante diciassettenne, il conte Octavian detto Quinquin, col quale ha passato una notte d'amore. Ora è il mattino e i due amanti si scambiano tenerezze. Quando il paggetto nero della Marescialla si fa sentire per portare la colazione, Octavian si nasconde. I due amanti fanno colazione, ma il loro colloquio amoroso viene ancora interrotto dall'arrivo del barone Ochs, cugino della Marescialla: Octavian si nasconde di nuovo e ricompare travestito da seducente cameriera, "Mariandel", che subito attira le attenzioni del lascivo barone. Quest'ultimo è venuto a chiedere consigli alla cugina circa la cerimonia del suo fidanzamento; egli deve infatti sposare Sophie von Faninal, figlia di un ricco mercante che ha appena ottenuto il titolo nobiliare, e cerca un giovane nobile che, secondo la consuetudine, consegni alla fidanzata la rosa d'argento, simbolo della domanda matrimoniale. Irritata e imbarazzata dalle continue avances del barone a "Mariandel", che viene invitata a cena da Ochs, la Marescialla propone il conte Octavian come "cavaliere della rosa". Giunge nel frattempo il maggiordomo che annuncia alla Marescialla le visite della mattina: una vedova con le tre figlie, un parrucchiere, venditori vari, un letterato, un flautista e un tenore:tutti offrono i loro servigi alla Marescialla. Poi arrivano gli intriganti italiani Valzacchi e Annina che riescono a farsi assume-

re dal barone come spioni. Rimasta finalmente sola con Octavian, che ha lasciato gli abiti femminili, la Marescialla si mostra malinconica: la sua bellezza sarebbe presto sfiorita e Octavian avrebbe di certo cercato una donna più giovane. Il conte la rassicura in un modo risentito ed esce di scena. Dopo qualche istante, la Marescialla si accorge di avere salutato l'amante senza neppure un bacio. Manda i servitori a cercarlo, ma ormai egli è lontano. Affida allora al paggetto nero la rosa da consegnare al giovane cavaliere.

**Atto secondo**

*Un salone nel palazzo del signore von Faninal.*

A casa di Faninal fervono i preparativi per la cerimonia di fidanzamento di Sophie e del barone Ochs. Quest'ultimo sarà preceduto dal "cavaliere della rosa", il cui arrivo viene ben presto annunciato. Tra i due giovani scatta subito un'irresistibile attrazione e Octavian, in attesa dell'arrivo del barone, confida alla giovane tutta la sua ammirazione. Quindi giunge il barone che si rivolge davanti a tutti alla futura sposa in un modo alquanto grossolano. Sophie appare costernata dalla volgarità del suo nobilissimo fidanzato. Mentre Ochs si apparta con il notaio per la stesura del contratto nuziale, Octavian promette a Sophie che farà di tutto pur di impedire la celebrazione del matrimonio e i due giovani si scambiano un bacio. Valzacchi e Annina, entrati di soppiatto, afferrano gli amanti e chiamano a gran voce Ochs che ostenta indifferenza, almeno fino a quando Octavian non annuncia pubblicamente che Sophie non vuole più il barone. Quando questi ordina ai servi di intervenire, perché Sophie si è rifugiata dietro Octavian rifiutandosi di firmare il contratto nuziale, il cavaliere sfodera la spada e lo ferisce lievemente. Ochs comincia a gridare a squarciagola, fingendosi moribondo, mentre i suoi servi lo aiutano a sedersi. Interviene Faninal, ordinando alla figlia di recedere dai suoi propositi, pena l'immediata chiusura in convento. Nel frattempo Annina consegna a Ochs un biglietto di "Mariandel", che accetta l'invito a cena del barone. La scena ha termine con la soddisfazione di Ochs che si consola pensando all'imminente appuntamento galante.

**Atto terzo**

*Una camera separata in una locanda.*

Nel luogo dell'appuntamento, tutto è pronto per la trappola ordita nei minimi particolari dai due italiani Annina e Valzacchi (nel frattempo passati al servizio di Octavian) ai danni del barone Ochs. Quando questi entra al braccio di Octavian, che si è travestito nuovamente da "Mariandel", trova un'orchestrina che lo accoglie a ritmo di valzer e il personale della locanda che offre tutta una serie di costosi servizi; il barone promette allora una lauta mancia a Valzacchi se riuscirà a ottenere una riduzione sul conto. Durante la cena, "Mariandel" stuzzica Ochs col suo comportamento scioccamente ritroso. Il barone, seppur disturbato dalla somiglianza della cameriera con Octavian, continua a corteggiare la giovane e ad attirarla verso l'alcova. Ma improvvisamente da ogni angolo della stanza cominciano ad apparire, come spettri, volti terrificanti che lo fissano. Entra anche Annina dichiarando che Ochs è suo marito, mentre quattro bambini, istigati da Valzacchi, si rivolgono a lui gridando "Papà!". Il barone, al colmo dello spavento e dell'esasperazione, chiama la polizia. Davanti al commissario, egli sostiene che la giovane con cui si trova è la sua fidanzata, ma proprio nel momento in cui pronuncia il suo nome, entra Faninal che, vista la situazione, sviene per la vergogna ed è trasportato in un'altra stanza. Sophie, intanto sopraggiunta, lo soccorre. "Mariandel" approfitta del nuovo trambusto per rivelare al commissario la burla che è stata inscenata e per liberarsi degli abiti femminili. L'indignazione di Ochs esplode in tutta la sua furia ma egli viene interrotto dall'entrata della Marescialla che, compresa immediatamente la situazione, dapprima congeda il commissario, confermandogli che si è trattato davvero di una burla, poi si rivolge con severità al barone che fugge inseguito dai musici e dai camerieri suoi creditori. In scena rimangono solo Sophie, Octavian e la Marescialla, la quale ha ormai compreso la natura del legame che unisce i due giovani e accondiscende suo malgrado al loro amore.

Si reca da Faninal, col quale esce poco dopo a braccetto: il padre di Sophie ha dato il benestare al nuovo amore della figlia. I due giovani lasciano la locanda. Sulla scena resta solo il paggetto nero della Marescialla, venuto a cercare un fazzoletto sfuggito poc'anzi di mano a Sophie.

## ... LA MUSICA

*di Elisabetta Fava*

"Introduzione": così Strauss definisce la smagliante pagina orchestrale su cui si apre il suo *Rosenkavalier* , che ci proietta nel cuore di un'appassionata notte d'amore: qualcosa che l'azione ha bisogno di farci conoscere, perché è il presupposto di tutta la vicenda interiore della Marescialla; e che tuttavia non si può mostrare a scena aperta. Subito la fibra sinfonica della partitura si lega intimamente alle necessità drammatiche della musica, le incarna anzi nella sostanza sonora dei temi: l'arditezza degli slanci ritrae il giovane Oktavian, declinando in forme nuove l'attacco bruciante del poema sinfonico dedicato a *Don Giovanni*; la vertigine degli improvvisi abbandoni corrisponde alle più segrete emozioni della Marescialla. Su tutto questo, trilli di flauti nel registro più argenteo evocano le prime luci del giorno, portandoci inavvertitamente, mentre ormai il sipario si è levato, alla più pacata conversazione mattutina, presto interrotta dalle incombenze diurne che premono. Prima entra un paggetto che porta la colazione, con compìti passetti illustrati da una tenerissima marcetta; poi c'è il momento della colazione stessa, musicalmente un inserto di puro Settecento: in ritmo di valzer, ma in stile di divertimento mozartiano, con una strumentazione di immediata trasparenza e il continuo riaffiorare dei temi iniziali. La grazia di questa conversazione viene bruscamente interrotta da un tramestío fuori scena, che via via prende i connotati della musica goffa e tronfia del barone Ochs, che dell'opera buffa è insieme il frutto e la caricatura. Alla conversazione assiste Oktavian, camuffato da camerierina Mariandel e adocchiato da Ochs, che mentre racconta alla Marescialla i suoi progetti matrimoniali cerca di tenersi la presunta servetta a portata di mano. Senza che Ochs mostri di voler prender congedo, vengono fatti accomodare i visitatori della mattina e il boudoir della marescialla si riempie dei personaggi più diversi, ognuno oggetto di una miniatura che si armonizza nel grande quadro d'insieme, sempre governato dal passo duttile del valzer. Molte volte è stato fatto notare l'anacronismo di questa scelta: che consente d'altra parte a Strauss, lungo tutta l'opera, di partire dal minuetto e poi per così dire modificare il punto di vista, viaggiare nel tempo e trasportarci al nostro presente di ascoltatori abituati a identificare Vienna col valzer, e il valzer con quel doppio fondo di socievolezza e malinconia che pervade la narrativa di uno Schnitzler o uno Zweig. Si presentano tre orfane, pigolando la loro richiesta di aiuto con esagerati cromatismi; poi Valzacchi offre i suoi non richiesti servigi in un sillabato rapidissimo, da opera buffa italiana; ed ecco un tenore italiano intona un'aria, con un provetto

flautista che gli fa da spalla. La Marescialla congeda i visitatori, e dà avvio alla parte più intensa dell'atto e a uno dei vertici dell'opera: tornano i temi amorosi dell'apertura, ma interiorizzati e come ripensati sotto una luce nuova, quella del rimpianto. L'orchestra risponde a questa dimensione interiore consegnandosi a proporzioni cameristiche, vibratili, sensibili a ogni piega del testo: lunghe pause, presenza dominante dell'oboe, transizioni armoniche stupefatte, fra cui memorabile quella che 'traduce' lo sgomento della domanda «Wie macht das denn der liebe Gott?», «Come può farlo, il buon Dio?». Rientra Oktavian, che avverte la metamorfosi nell'umore di lei: da qui una scena in cui le sue proteste d'amore cozzano contro la serena tristezza della Marescialla, specchiandosi soprattutto nella

sensitività appassionata dei violini, che dominano fino alla conclusione dell'atto, dove si spingono ad altezze vertiginose; è sempre la Marescialla a dominare la scena, che evoca lo scorrer del tempo in un memorabile arioso, dove il lirismo tempera la sensazione acuta di infelicità.

**II atto**

Tutt'altro clima segna l'esordio del secondo atto, con la sua orchestra formicolante di idee, di impulsi appena accennati e subito sopraffatti da altri: il ritratto dell'attivismo borghese colto in uno dei suoi momenti di massimo zelo, i preparativi di un matrimonio. Spicca la figuretta di Sophie, che cerca di tenersi in disparte e di raccogliere i suoi pensieri: la melodia limpida, ma un po'

acerba, della sposina fa immediatamente misurare la distanza rispetto alla maturità interiore della Marescialla: l'oboe aiuta a ritrarre l'ennesima orfanella lacrimosa; Marianne non tace un attimo, e fa confondere a Sophie, che perde di continuo il filo del discorso. Questa frenesia è una cornice ideale per prepararci al miracolo che sta per succedere: l'ingresso in scena di Oktavian latore della rosa d'argento e il colpo di fulmine fra lui e Sophie, che la musica è in grado di rendere plausibile. Qui l'orizzonte cambia di colpo, si capovolge e si fa tutto interiore: l'orchestra si riduce alla dimensione cameristica di tre violini, tre flauti, due arpe e celesta. Su questo intreccio di timbri e armonie dal sapore magico le voci di Oktavian e Sophie prendono quota in volute melodiche sempre più espanse, e presto si intrecciano in eco. Ricuperata la padronanza di sé, Oktavian e Sophie intrecciano una conversazione in cui non contano le parole, ma gli sguardi e le miniature allusive dell'orchestra. Su tutta questa poesia piomba lo sposo, Ochs, più imbarazzante che mai: anche l'orchestra alza il tono della sua impietosa caricatura, chiamando sempre più spesso in soccorso la prosopopea degli ottoni e divertendosi a combinarla con i valzer patetici con cui Ochs ostenta le presunte doti di tombeur de femme. Nel frattempo la voce di soprano leggero di Sophie sale sempre più impermalita all'acuto e Oktavian sibila i suoi commenti esterrefatti in continui 'a parte'. La buona stella dei due innamorati vuole però che Ochs debba ancora discutere la parte finanziaria, per lui fondamentale, sicché non esita a lasciare la sposina sola con Oktavian: lo sdegno per il comportamento del barone scioglie la timidezza che prima aveva impacciato i due giovani, e presto i sentimenti trovano la via di esprimersi in un altro squarcio lirico fuori dal tempo. L'estasi viene troncata dall'intervento proditorio dei due italiani, che ci ripiombano nel ritmo incalzante della commedia borghese: colti sul fatto, Sophie e Oktavian devono difendersi di fronte a Faninal e Ochs. Oktavian ritrova l'uso della parola per comunicare a Ochs che Sophie non ha più intenzione di sposarlo. I toni drammatici del giovane si scontrano sempre più violentemente con l'inscalfibile stolidità di Ochs, fino ad arrivare al duello, che avvia l'ultima parte dell'atto: Sophie viene allontanata da Faninal furibondo, ma ormai ogni sua frase è imbevuta del tema della rosa di Oktavian; Ochs si fa medicare e accudire, via via calmandosi e ritrovando infine la compiaciuta zuccherosità dei suoi valzerini, che chiudono l'atto con un beffardo ottimismo.

**III atto**

A sipario chiuso si ascolta un fugato a sei voci, quasi a simboleggiare gli intrighi in cui Ochs sta per inciampare: poi il sipario si leva su una lunga pantomima, che ci mostra i preparativi in atto nel privé in cui 'Mariandel' ha dato il falso appuntamento a Ochs: la musica riprende e accelera il profilo di tarantella, ma assume anche toni furtivi e persino fantasmatici, da musica d'elfi in chiave umoristica, le cui ragioni si spiegheranno quando le modalità della beffa ai danni di Ochs

verranno allo scoperto. Arriva per l'appunto il barone con 'Mariandel' al braccio: qui viene sviluppato quanto nel primo atto si era appena intravisto, ossia la creazione da parte di Oktavian del personaggio 'campagnolo' della servetta, con la sua finta ingenuità e la vocetta infantilmente acuta e querula. Acciaccature, lamentosità d'oboe, valzerini comicamente smancerosi accompagnano tutta la lunga scena di corteggiamento in un fuoco di fila di invenzioni. Da notare come la scena si caratterizzi anche per l'orchestrina fuori scena, che si immagina ingaggiata da Ochs per propiziarsi, manco a dirlo a suon di valzer, le grazie di 'Mariandel'. La commediola si interrompe quando i personaggi che si erano nascosti cominciano a far capolino, e Ochs perde la trebisonda: tre marmocchi strillano chiamandolo a gran voce 'papà', l'oste lo minaccia, un commissario di polizia lo interroga severamente. Su tutto questo scompiglio arriva Faninal: l'orchestra va elettrizzandosi sempre di più, scoppietta di percussioni, di tonfi, di chiazze scure al grave e di improvvisi isterismi nelle zone acute dei fiati. L'ingresso in scena della Marescialla è la chiave di volta dell'atto: da lì in poi la farsa mitiga i suoi toni, indirizzandosi gradualmente verso l'intimismo dell'epilogo. Capita finalmente l'antifona, Ochs non può che ritirarsi in buon ordine, mentre i suoi valzerini e marcette riappaiono più grotteschi che mai, storpiati da un'orchestrazione pachidermica, dove si scatenano le percussioni. Ancora un perfetto passo in stile di conversazione, con imbarazzi e reticenze, prepara la via all'ascesa poetica del finale: che di nuovo sospende il tempo esteriore e scava nei segreti dell'anima. Staccata ormai dalla giovane coppia, ma più che mai emotivamente coinvolta, è la Marescialla ad attaccare il terzetto finale, mentre le altre due voci entrano scaglionate e in eco. Da qui in poi i colori si fanno luminosi per timbro e acutezza: avvolti negli arabeschi del tema della rosa e trasfigurati dal timbro 'magico' (arpa e celesta) che l'aveva contraddistinto, i due innamorati, una volta rimasti soli, attaccano un duetto delicato come una danza settecentesca.

A pagina 9 e 10 i figurini di Alfred Roller per *Der Rosenkavalier, 1911*.

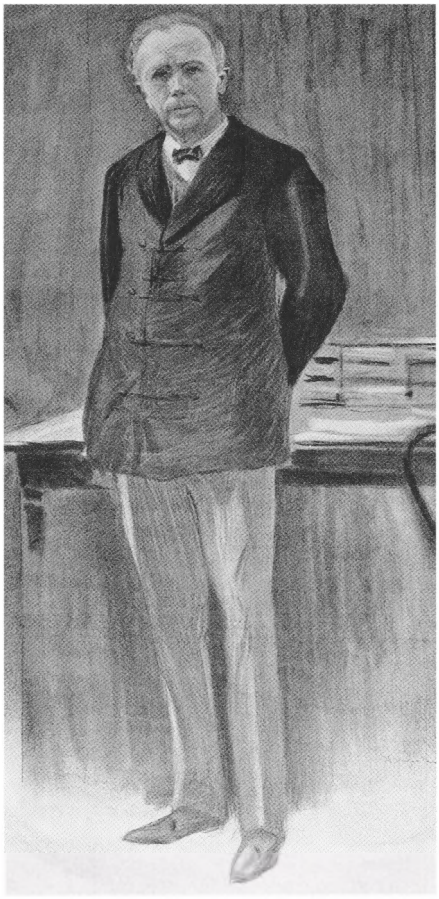
## LETTURE

*di Raffaele Mellace*

Per la comprensione dell'opera di Richard Strauss, e del *Rosenkavalier* nello specifico, il lettore italiano può disporre d'un manipolo di preziosi sussidi. La restituzione della figura e dell'opera del compositore tedesco è affidata a una piccola serie di monografie assai diverse. Ha aperto la strada nel 1984 Vito Levi, col suo *Richard Strauss* pubblicato dalle Edizioni Studio Tesi di Pordenone. Dalla medesima area geografica proviene l'interesse, continuativo e prolifico, dimostrato per il compositore da Quirino Principe, musicologo, autore e germanista goriziano, che dà alle stampe nel 1989, nell'ormai storica e benemerita collana «La musica» della Rusconi, il ponderoso e ambizioso studio monografico intitolato *Strauss*. Riproposto in una nuova edizione nel 2004, sempre a Milano nei Tascabili Bompiani, col titolo rielaborato di *Strauss: la musica nello specchio di Eros*, l'approfondito scandaglio sulla vicenda biografica e sulla produzione del compositore, attestato sulle 1100 pagine, coniuga garbo narrativo, gusto per il dettaglio, finezza di osservazioni. Nel 2004 esce per i tipi dell'Epos di Palermo, nella collana "Autori & interpreti 1850-1890", il *Richard Strauss* di Cesare Orselli: un volume "vita e opere" che riserva nella seconda sezione un capitolo compatto d'una dozzina di pagine al *Rosenkavalier*. Al compositore tedesco è dedicata un'ulteriore monografia, *La serpe in seno: sulla musica di Richard Strauss* , pubblicata da Mario Bortolotto nel 2007 per Adelphi. Importante anche la documentazione di prima mano disponibile in traduzione italiana. Innanzitutto il prezioso dossier *Note di passaggio. Riflessioni e ricordi*, curato da Sergio Sablich (Torino, EDT, 1991).

Adelphi ha poi pubblicato nel 1993 il voluminoso *Epistolario Hofmannsthal- Strauss*, curato da Willi Schuh e, per l'edizione italiana, da Franco Serpa. Non si trascuri l'edizione letteraria del dramma di Hoffmansthal curata da Franco Serpa, che ne firma la premessa, per Adelphi

nel 1992. Si tenga infine conto del volume fotografico *Richard Strauss* , curato nel 1999 da Franco Pulcini per una elegante collana De Sono / Paravia. Per quanto concerne il panorama bibliografico sul teatro di Strauss sono rari i titoli in lingua italiana. Come volume autonomo abbiamo però soltanto il recente *Visioni di un teatro da camera: poetica e prassi teatrale di Hugo von Hofmansthal e Richard Strauss* , pubblicato nel 2008 ad Acireale per Bonanno da Maria Innocenza Runco, con prefazione di Valentina Valentini, nella collana «Wunderkammer» dell'editore siciliano.
Non mancano naturalmente gli studi di taglio più specialistico sulle riviste musicologiche.



Luigi Bompard. *Ritratto di Richard Strauss,* 1911.

## RICHARD STRAUSS CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE

*di Cesare Fertonani*

**1864** Richard Strauss nasce a Monaco di Baviera.
**1870** Dopo aver preso le prime lezioni di pianoforte da un collega d'orchestra del padre, scrive *Weihnachtslied* per voce e pianoforte e *Schneider-Polka* per pianoforte.
**1872** Prende lezioni di violino da Benno Walter, Konzertmeister dell'Orchestra di Corte.
**1874** Entra al Ludwigsgymnasium di Monaco. Scrive *Tre sonatine* per pianoforte.
**1877** *Serenata* per orchestra; *Trio n. 1* per pianoforte, violino e violoncello; *Sonata n. 1* per pianoforte; quattro Lieder: *Der Fischer* e *Lust und Qual*, *Die Drossel*, *Lass ruhn die Toten*.
**1878** *Ouverture* in mi maggiore per orchestra; *Trio n. 2* per pianoforte, violino e violoncello; *Introduzione, tema e variazioni* per corno e pianoforte; *Dodici variazioni* per pianoforte.
**1879** *Ouverture* in la minore per orchestra; *Sonata* («*Grande Sonata*») n. 2 e altri pezzi per pianoforte; *Waldesgesang*; *In Vaters Garten heimlich steht ein Blümchen* per voce e pianoforte.
**1880** *Sinfonia* in re minore; *Quartetto per archi op. 2*.
**1881** Strauss compone: *Serenata op. 7* per tredici strumenti a fiato; *Cinque pezzi op. 3* e *Sonata op. 5* per pianoforte. E' di quest'anno l'entusiastica scoperta di *Tristan und Isolde*.
**1882** Inizia a frequentare i corsi di filosofia, estetica e storia dell'arte presso l'Università di Monaco. Concerti in duo con Benno Walter. Termina il *Concerto op. 8* per violino e orchestra.
**1883** A Berlino conosce Hans von Bülow. Finisce di comporre: *Ouverture da concerto*; *Concerto n. 1 op. 11* per corno e orchestra;

*Sonata op. 6* per violoncello e pianoforte.

**1884** Compone: *Sinfonia op. 12*; *Suite op. 4* per tredici strumenti a fiato; *Wandrers Sturmlied op. 14* per coro e orchestra; *Quartetto op. 13* per pianoforte e archi; *Stimmungsbilder op. 9* per pianoforte.

**1885** Bülow lo chiama a Meiningen come suo sostituto presso l'Orchestra di Corte. Qui conosce Brahms e stringe amicizia col violinista Alexander Ritter, seguace entusiasta di Schopenhauer, Liszt e Wagner. Strauss sostituisce Bülow alla direzione dell'Orchestra di Corte. Scrive: *Acht Lieder aus letzten Blättern op. 10*.

**1886** Lascia la direzione dell'Orchestra di Meiningen. Primo viaggio in Italia, con tappe a Verona, Bologna, Roma, Napoli e Firenze. Porta a termine: *Aus Italien*, fantasia sinfonica op. 16; *Burleske* per pianoforte e orchestra; *Cinque Lieder* op. 15 (M. Buonarroti, A.F. von Schack).

**1887** Conosce Gustav Mahler. S'innamora della cantante Pauline de Ahna, che in seguito sposerà. Scrive: *Sonata op. 18* per violino e pianoforte; *Sei Lieder* op. 17.

**1888** Compone *Macbeth* (prima stesura) op. 23, *Sechs Lieder aus Lotusblättern op. 19*, *Schlichte Weisen op. 21*, *Mädchenblumen op. 22*.

**1889** E' maestro della cappella arciducale presso il Teatro dell'Opera di Weimar. Porta a termine: *Don Juan op. 20*; *Tod und Verklärung op. 23*.

**1894** Prima rappresentazione dell'opera *Guntram* op. 25. Dirige a Weimar la *Prima sinfonia* di Mahler. A Bayreuth per dirigere *Tannhäuser*. Sposa Pauline de Ahna; quale dono di nozze, le offre i *Quattro Lieder op. 27*. Diviene direttore del Teatro Nazionale di Monaco: vi rimarrà sino al 1898.

**1895** A Berlino dirige la *Seconda sinfonia* di Mahler. Porta a termine: *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, poema sinfonico op. 28.

**1896** Compone: *Also sprach Zarathustra*, poema sinfonico op. 30; *Tre Lieder op. 31*; *Cinque Lieder op. 32*.

**1897** Nasce il figlio Franz. Strauss compie tournées in Olanda, Spagna, Francia e Inghilterra. Compone: *Licht, du ewiglich eines*, inno per coro femminile e grande orchestra; *Enoch Arden op. 38*, *Melodrama* per voce recitante e pianoforte; *Don Quixote*, variazioni fantastiche su un tema di carattere cavalleresco op. 35; *Quattro canti op. 33* per voce e orchestra; *Due Lieder op. 34* per sedici voci a cappella.

**1898** Si trasferisce con la famiglia a Berlino, dove ha accettato l'incarico di direttore principale della Reale Opera di Corte. Porta a compimento: *Ein Heldenleben*, poema sinfonico op. 40; *Quattro Lieder op. 36*; *Sei Lieder op. 37*; *Cinque Lieder op. 39*.

**1899** Conosce Hugo von Hofmannsthal e Romain Rolland. Compone: *Due canti op. 44* per voce e orchestra; *Due cori op. 42* e *Tre cori op. 45* per coro maschile a cappella; *Cinque Lieder op. 41* e *Tre Lieder op. 43* per voce e pianoforte. Scrive inoltre il *Melodrama* per voce recitante e pianoforte *Das Schloss am Meere*.

**1901** È nominato presidente dell'*Allgemeiner Deutscher Musikverein*, l'associazione dei musicisti tedeschi fondata da Liszt. Termina di comporre l'opera *Feuersnot op. 50* e gli *Otto Lieder op. 49*.

**1903** Compone: *Symphonia domestica op. 53*; *Taillefer op. 52*, ballata per soprano, tenore, baritono, coro e orchestra.

**1904** Giro di concerti negli Stati Uniti; a New York si organizza un Festival Richard Strauss, e l'autore dirige la prima esecuzione della *Symphonia domestica*.

**1905** A Dresda, prima rappresentazione di *Salome* op. 54. Scrive inoltre: *Due marce militari op. 57* per orchestra; *Bardengesang op. 55* per coro maschile e orchestra.

**1906** *Salome* diviene un successo internazionale: in Italia, l'autore la dirige al Regio di Torino, e Toscanini la presenta alla Scala. Compone: *Sei rielaborazioni di canti popolari* per coro maschile a cappella, *Due canti op. 51* per basso e orchestra, *Sei Lieder op. 56*.

**1908** Tournée con l'Orchestra Filarmonica di Berlino in Francia, Spagna, Portogallo, Italia, Svizzera, Germania. Rinnovo del contratto con l'Opera di Corte di Berlino; Strauss ritiene ben presto troppo onerosa la carica di Generalmusikdirektor e preferisce legarsi all'i-

stituzione prussiana solo nelle vesti di direttore ospite. Con i diritti d'autore di *Salome* si fa costruire una casa a Garmisch, nelle Alpi bavaresi.

**1909** Prima rappresentazione dell'opera *Elektra* op. 58. Dalla collaborazione con Hofmannsthal nasce il progetto di *Der Rosenkavalier*.

**1911** A Dresda, prima rappresentazione di *Der Rosenkavalier* op. 59; l'opera riscuote un successo strepitoso.

**1912** Va in scena a Stoccarda la prima versione dell'opera in un atto *Ariadne auf Naxos* op. 60, preceduta dalle musiche di scena per la rielaborazione di *Le bourgeois gentilhomme* di Molière operata da Hofmannsthal.

**1914** A Parigi, prima rappresentazione del balletto *Josephslegende* op. 63. L'Università di Oxford gli conferisce la laurea in musica ad honorem. Compone *Cantata* per coro maschile a cappella e inizia a lavorare all'opera *Die Frau ohne Schatten*.

**1915** Termina di comporre *Eine Alpensinfonie* op. 64; ne dirige a Berlino la prima esecuzione.

**1917** Continua a lavorare a *Die Frau ohne Schatten*, arricchisce le musiche di scena per *Der Bürger als Edelmann*, avvia il progetto dell'opera autobiografica *Intermezzo*.

**1918** Si rappresenta la seconda versione di *Der Bürger als Edelmann*, da cui trae la suite sinfonica omonima op. 60. È un anno molto intenso per la liederistica: *Krämerspiegel op. 66*; *Sei Lieder op. 67*; *Sei Lieder op. 68*; *Cinque piccoli Lieder op. 69*.

**1919** Prima rappresentazione dell'opera in tre atti *Die Frau ohne Schatten op. 65*.

**1922** Tournée di concerti con le Orchestre Filarmoniche di New York e di Philadelphia.

**1924** Prima rappresentazione del balletto *Schlagobers op. 70*. A Dresda va in scena *Intermezzo op. 72*. Lavoro per pianoforte (sola mano sinistra) e orchestra *Parergon zur Symphonia domestica* op. 73.

**1926** Il figlio Franz cura la pubblicazione dell'epistolario di Strauss con Hofmannsthal.

**1927** *Panathendenzug op. 74*, studi sinfonici per pianoforte (mano sinistra) e orchestra.

**1928** Prima rappresentazione di *Die ägyptische Helena* op. 75. Compone: *Die Tageszeiten op. 76* per voci maschili e orchestra; *Gesänge des Orients op. 77* per voce e pianoforte.

**1929** Morte di Hofmannsthal. Scrive *Austria op. 78* per coro maschile e orchestra.

**1933** Va in scena *Arabella op. 79*. Dirige il *Parsifal* a Bayreuth, sostituendo Toscanini, rifiutatosi di partecipare al festival in segno di protesta contro la politica razzista che colpisce i musicisti non ariani. E' nominato da Goebbels presidente della neonata Reichsmusikkammer.

**1934** I settant'anni di Strauss vengono festeggiati dal governo nazista.

**1935** A Dresda va in scena *Die schweigsame Frau* op. 80, nonostante l'origine ebraica del librettista. Dopo poche recite l'opera è tolta dal cartellone; la Gestapo aveva infatti intercettato un'imprudente lettera di Strauss a Zweig. Strauss è costretto a dimettersi dalla carica di Reichsmusikkammerpräsident.

**1938** A Monaco va in scena *Friedenstag op. 81*. A Dresda si rappresenta *Daphne* op. 82. Compone *Durch Einsamkeiten* per coro maschile a cappella.

**1940** Termina la stesura di *Die Liebe der Danae*. Compone *Musica festiva per i 2600 anni dell'impero giapponese* op. 84 per orchestra.

**1942** A Monaco, prima rappresentazione di *Capriccio* op. 85. Compone: *Concerto n. 2* per corno e orchestra; *Distico* per voce e pianoforte.

**1943** *Sonatina n. 1* per sedici strumenti a fiato; *An den Baum Daphne* per coro di nove voci a cappella.

**1945** Compone: *Metamorfosi*, studio per ventitré archi solisti, *Concerto* per oboe e orchestra; *München, ein Gedächtniswalzer*; *Sonatina n. 2* per sedici strumenti a fiato.

**1948** La sua salute subisce un tracollo. In giugno apprende che è stata chiarita la natura dei suoi rapporti con il regime nazista e che può rientrare in Germania. Scrive gli ultimi lavori: *Quattro ultimi Lieder* per voce e orchestra; *Allegretto per violino e pianoforte*.

**1949** Festeggiamenti per il suo ottantacinquesimo compleanno. Muore a Garmisch per attacco cardiaco.

# MILANO PER LA SCALA

fondazione di diritto privato

## Elenco Sostenitori Giovani aggiornato al 14 settembre 2011

Gilberto Accurso
Cristina Albanese
Enrico Albergati
Arina Alexeeva
Edoardo e Viola Amman
Damiana Andreozzi
Alice Arpini
Alberto Badino
Marta Barbieri
Nicolas Barbot
Simon Barbot
Renata Baruffaldi
Maria Bellinzona
Giuseppe e Bianca Francesca Berardi
Marina Bertolini
Francesca Bichi
Tommaso Bichi
Andrea Bigi
Francesca Biondi Morra di Belforte
Andrei Bogatsh
Barbara Beatrice Bonfanti Palazzi
Olga Brambilla
Paola Brioschi
Agnese Caffi
Silvia Capobianco
Marina Caprotti Moncada
Valentina Capsoni
Martina Caslini
Silvia Catalano
Franco Cattaneo
Maria Chernyavskaya
Maria Sole Ciccone
Margherita Colombo
Martina Colombo
Andrea De Donno
Camilla De Paoli
Lucrezia De Sanctis
Giuseppe Robert e Samuel de Spuches
Antonio Dell'Acqua
Dimitri Demertzis
Simone Di Crescenzo
Francesca e Silvia Di Giovanni
Chiara Di Silvestro
Elena Dimichino
Elisa D'Onofrio
Serena Erba
Giacomo Faina
Fortunato Fallara
Vesna Faré
Luca Fazzolari
Andrea Ferraguti
Cesare Figari Barberis
Giovanni Figari Barberis
Nicola Figari Barberis
Vincenzo Fontana
Claudia Gagliardi
Roberto Gagliardi
Chiara Galatola
Arianna Gallo
Marina Gemma
Leonardo, Lodovica e Niccolò Genghini
Yuka Gohda
Riccardo Gregotti
Alberto Grunstein
Giulia Teodora e Ludovico Jacchia
Yun Jang
Noemi Kahn
Victor Kahn
Fanny Kihlgren
Giacomo Kihlgren
Izabella Kouznetsova
Ksenia Kuchukova
Marco La Cognata
Nicoletta Leone
Davide Libreri
Giulia Linguanti
Francesca Lionetti
Alessandra Lonza
Stefano Madonna
Silvia Magni
Carlo Maitre
Marianna Malacaria
Alessio Francesco Marinoni
Sebastiano Martinoli
Elisabetta Matranga Ammirata
Pietro Mazza
Anna e Michele Anna Mazzini
Simona Luisella Migliavacca
Giulia Milani
Isabella Minelli
Francesco Moiana
Elisa Montecchia
Marina Morozova
Andrea Musumeci
Megumi Nakanomori
Risa Namekawa
Matilde Negri
Alessandro Negrini
Mai Nishida
Midori Nomura
Stefano Ortelli
Mario Pacciotti
Alessandro e Francesca Padoan
Jacopo Parravicini
Alberto Bruno Penati
Giulia Luigia Ilde Piccioni
Beatrice Ponte
Irene Pontiggia
Alessandro Porta
Arianna Radaelli
Filippo Rocchi
Elena Rodighiero
Roberta Romanelli
Sara Rossini
Andrea Rurale
Elena Rusconi
Rosalba Russillo
Martina Sacchi
Dayana Salaris
Tiziana Scaciga Della Silva
Carlotta, Letizia e Sofia Schena
Massimiliano Selvitella
Carlo Sgarzi
Alizarina Silva
Matteo F.M. Sommaruga
Stefano Soso
Ambra Sorrentino
Anna Sprocati
Elena Squintani
Cristian Stracca Agostino
Michiyo Sugiura
Rie Takaesu
Valentino Tamburi
Carlomaria Tavecchia
Fumie Tsujimura
Cecilia Valentina Tumolo
Natalia Tyurina
Gabriele Valdonio
Maria Caterina Verderi
Serena Vigezzi
Francesco Vigorelli
Martina Volpi
Bing Bing Wang
Akiko Yamaguchi
Sara Zanichelli
Nidia Zaninetti
Valerio Zanolli
Francesca Zardini

# MILANO PER LA SCALA

fondazione di diritto privato

Foto Lelli & Masotti

# PER VIVERE DA VICINO UNA GRANDE TRADIZIONE

La Fondazione Milano per la Scala nasce nel 1991 con lo scopo esclusivo di sostenere il Teatro alla Scala, attraverso i contributi di coloro che ne amano il patrimonio culturale e artistico e desiderano vivere più intensamente la sua grande tradizione.
È la prima istituzione sorta a supporto di un teatro lirico in Italia.

**Per informazioni e per adesioni**

Milano per la Scala
Via Clerici, 5 - 20121 Milano
Tel. 02.7202.1647 Fax. 02.7202.1662 E-mail. miscala@milanoperlascala.it

**www.milanoperlascala.it**